

Schilderijen uit een tentoonstelling, of een kort verhaal over Russische muziek

Francis Maes

Schilderijen uit een tentoonstelling: promenade...

... muziek die haar afkomst niet kan loochenen. Weinig muziekliefhebbers zullen eraan twifelen dat *promenade* uit Rusland stamt. Modest Moesorgski schreef het stuk voor zijn imaginaire rondgang in een tentoonstelling met tekeningen en aquarellen van zijn overleden vriend Viktor Hartmann. Romantici zullen het Russische karakter van de *promenade* toeschrijven aan een diep gewortelde Russische identiteit, die in volksmuziek en in orthodoxe kerkmuziek overleefde en in het werk van de componisten van de moderne tijd ten volle aan het licht kwam.

Vandaag bekijken we het muzikale nationalisme van de negentiende eeuw met een meer nuchtere blik. De huidige consensus stelt dat identiteit niet wordt ontdekt maar gevormd. Het muzikale nationalisme maakte deel uit van een algemeen proces tot nationale zelfdefinitie. Het proces was minder organisch dan de romantische muziekgeschiedschrijving wilde doen geloven. De componisten van de pioniersgeneratie zochten vooral naar middelen om hun muziek te onderscheiden van de Europese *mainstream*. Het type volkslied waarop Moesorgski zijn *promenade* baseerde was de *protjazjnaja*, letterlijk "uitgesponnen lied". Het was een lyrisch gezang op een poëtische tekst, gekenmerkt door vele melodische versieringen en een onvoorspelbare zinsbouw. Aan dit type ontleent de *promenade* zijn karakteristieke onregelmatige melodische structuur en zijn asymmetrische ritmen. Componisten van Moesorgski's generatie, met Mili Balakirev op kop, werkten dit type uit tot een statement van identiteit en onderscheid met de West-Europese muziek. De vorige generatie – met de operacomponist Michail Glinka en de liedcomponisten Aljabjev, Varlamov en Goeriljov - hadden hun interpretatie van de *protjazjnaja* nochtans sterk aangepast aan westerse modellen, zoals de stijl van het Italiaanse *bel canto*. De groep rond Balakirev, waartoe Moesorgski en Nikolaj Rimski-Korsakov behoorden, zochten in de *protjazjnaja* precies de kenmerken die zij konden intensifiëren om Russische muziek als afwijkend van de Europese voor te stellen. Met hun gestileerde interpretatie schiepen ze een idioom dat dankzij de internationale verspreiding van Russische muziek in de eerste helft van de twintigste eeuw spontaan wordt herkend als een Russische stijl.

Toch is dit type lied niet echt representatief voor de Russische volksmuziek in haar geheel. De *protjazjnaja* vormt een uitzondering. Het was het type dat de componisten van kunstmuziek het best kenden, omdat het ook in de steden te horen was. In de vroege negentiende eeuw trokken vele Russische boeren van het platteland naar de stad om er hun geluk te beproeven als handwerkers, marktkramers, koetsiers of huispersoneel van de aristocratische bewoners. De *protjazjnaja* was het type lied dat zij het vaakst zongen, omdat het niet gebonden was aan een rituele of ceremoniële functie. In haar eigen context werd het grootste deel van de volksmuziek enkel gezongen bij specifieke gelegenheden. Omwille van de nauwe band tussen volkmuziek en haar functie bij de grote feesten van de agrarische kalender, noemen we dit repertoire *kalenderliederen*. Zolang dit repertoire nog onvoldoende bekend was, vormde de *protjazjnaja* voor de geletterde elite het enige contact met Russische volksmuziek.

Schilderijen uit een tentoonstelling: de heldenpoort

Moesorgski had nog een ander middel ter beschikking om Russische identiteit muzikaal te construeren: de muziek van de Russisch orthodoxe kerk. Viktor Hartmanns ontwerp-tekening bij een wedstrijd voor een triomfpoort voor Alexander II in Kiëv - die moest herdenken dat de tsaar op die plek op 4 april 1866 aan een aanslag was ontsnapt - benadrukt het Slavische karakter met ornamentale motieven uit de Russische volkskunst en verwijzingen naar de *kokosjnik* (de hoofdtooi uit de traditionele klederdracht) en een Slavische helm. Moesorgski wijdde het laatste nummer in *Schilderijen uit een tentoonstelling* aan de voorstelling onder de titel *De heldenpoort (in de oude hoofdstad Kiëv)*. Hij beklemtoont de Russische identiteit van de muziek door een orthodoxe hymne te citeren. Een nog duidelijker muzikaal embleem is de imitatie van het orthodoxe klokkengelui. In de opera *Boris Godoenov* had Moesorgski de Russische klokken al geïmiteerd met een bijzondere harmonische stilerings. In *De heldenpoort* gebruikt hij een andere harmonische invulling, maar opnieuw met een hoge graad aan dissonantie die de exuberantie van het orthodoxe klokkengelui moet weergeven.

Het Russische volksliedidoom en de stilerings van de Russische klokken zijn de twee standaard middelen om Russische identiteit in muziek te construeren. De beide idiomen omkaderen *Schilderijen uit een tentoonstelling* en situeren het werk in een Russische context. In het geheel van de compositie vormt de weergave van Russische identiteit maar een van de vele facetten. De Russische stijl doordringt niet de hele compositie. Het werk is omkaderd met twee emblematische van Russische identiteit, maar het grootste deel van de muziek vraagt om een andere verklaring.

Schilderijen uit een tentoonstelling (1874) is representatief voor de artistieke ambities van de Russische componisten van Moesorgski's generatie. De definitie van een Russische identiteit in de muziek behoorde tot hun doelstellingen, maar was zeker niet de enige. De drang om bij te zijn met de internationale strekkingen was minstens even sterk. Die ambitie associëren we vooral met de openlijk Europees georiënteerde Peter Tsjaikovski, maar Nikolaj Rimski-Korsakov – Moesorgski's voornaamste medestander - was er even gevoelig voor.

Schilderijen uit een tentoonstelling is gebaseerd op een Europees model. De achtergrond van het concept vormen de romantische pianocycli van Robert Schumann, zoals *Papillons* en *Kreisleriana*. Zoals Moesorgski schakelde Schumann korte pianostukken aan elkaar tot een imaginair proces. Schumann verwees naar literaire of theatrale personages, die hij in zijn muzikale verbeelding herschiep tot de stadia van een spiritueel proces. Zo moeten we Moesorgski's *Schilderijen* ook begrijpen. De muzikale uitbeelding van de tekeningen van Viktor Hartmann is slechts het uitgangspunt. De diepere motivatie is het spirituele proces dat Moesorgski nastreeft. *Schilderijen uit een tentoonstelling* is een *in memoriam* van een bijzondere soort. Via zijn reacties op Hartmanns nalatenschap zoekt Moesorgski contact met de psyche van zijn overleden vriend. De worsteling met de dood is misschien wel de diepste kern van Moesorgski's kunstenaarschap. Uit zijn biografie blijkt dat hij psychologisch moeilijk met de realiteit van de dood omging. In zijn kunst zocht hij naar een antwoord. De liedcyclus *Liederen en dansen van de dood* en *Schilderijen uit een tentoonstelling* zijn de duidelijkste voorbeelden. De opera's *Boris Godoenov* en *Chovanstsjina* vormen op het eerste gezicht

een historisch canvas over cruciale perioden in de Russische geschiedenis, maar zijn op een dieper niveau ook te verklaren vanuit Moesorgski's eigen obsessie met de dood.

Schilderijen uit een tentoonstelling is een erg persoonlijke compositie. Wat Moesorgski deelde met Schumann was het private karakter van zijn muziek voor piano. Schumann heeft ooit verklaard dat hij zijn piano- en liedcycli niet kon voorstellen in een openbaar concert. Zelfs het burgerlijke salon was er te groot voor, stelde hij. De enige ruimte waarin die muziek tot haar recht kon komen was "de stilte van de kloostercel". Die woorden zijn niet letterlijk te nemen. Schumann gebruikt een romantisch beeld om aan te duiden dat zijn muziek enkel kan leven in de innerlijke ruimte van de persoonlijke verbeelding. Wat Moesorgski zocht in zijn pianocycli was een spirituele ontmoetingsplek met de psyche van een overledene. Het hoogtepunt van de compositie is het tafereel *Catacombae (Sepulcrum romanum)*, met als ondertitel *con (sic) mortuis in lingua mortua* – "met de doden in een dode taal". De weergave van Hartmanns aquarel over de catacomben in Parijs wordt tot een romantische ontmoetingsplek met de dood. Op dat moment in de compositie weeft Moesorgski de muziek van de toeschouwer (de *promenade*) door de voorstelling van het tafereel heen.

Voor Moesorgski had muziek altijd een privaat karakter. Hij heeft nooit actief gestreefd naar uitvoering van zijn muziek in een openbaar concert. De productie van *Boris Godoenov* in 1874 was een uitzondering, waarvoor vooral anderen uit zijn intieme kring zich hadden ingespannen. Moesorgski wist heel goed dat de eisen van het grote podium niet dezelfde waren als die van zijn gesofisticeerde verbeelding. Daarom gaf hij de compositie ook uit handen aan een ervaren professioneel, de dirigent Eduard Nápravník. Hij bedankte hem zelfs voor zijn talrijke ingrepen in de partituur om de opera aanvaardbaar te maken voor het theater. Moesorgski's medestanders, zoals de criticus Vladimir Stasov, begrepen niets van Moesorgski's tolerantie voor Nápravníks botte manier om de hakbijl te zetten in het werk.

Moesorgski's muzikale biotoop was het aristocratische salon. Daarin vond hij de ontmoetingsplek tussen gelijkgestemden die hem inspireerde. Kunst definieerde hij als "een middel om met mensen te converseren". Ook *Schilderijen uit een tentoonstelling* heeft hij nooit openbaar uitgevoerd.

In de verklaring van Moesorgski's kunstenaarschap speelt zijn sociale afkomst een grote rol. Moesorgski kwam uit een adellijke familie, die zwaar getroffen werd door de afschaffing van de lijfeigenschap onder Alexander II. Moesorgski was niet in staat om zich aan de eisen van een nieuwe tijd aan te passen. Hij was psychologisch niet voorbereid op de strijd om het bestaan. Zijn tragische dood als gevolg van alcoholvergiftiging was geen uitzondering onder zijn aristocratische generatiegenoten. Een opvallend raadsel in zijn biografie is de vraag waarom hij zijn muzikaal talent nooit heeft ingezet om een inkomen te verwerven. Die beslissing is verklaarbaar vanuit zijn sociologisch profiel. In de aristocratische gedragscode van toen was het nog verboden om met muziek geld te verdienen. Muziek diende voor de innerlijke vervolmaking. Het is een oude idee die helemaal teruggaat tot Aristoteles' definitie van muziek als een kunst voor vrije mensen – dit wil zeggen: mensen die vrijgesteld zijn van de strijd om het bestaan. Musiceren om geld was iets voor de lagere klassen.

Moesorgski's sociologisch profiel verklaart waarom muziek hem een privaat karakter had. Vanuit die achtergrond wordt het wezenlijke verschil tussen de oorspronkelijke compositie voor piano en de beroemde orkestratie van Ravel duidelijk. De ingreep van Ravel projecteerde de compositie naar het publieke podium. Het verschil in muzikale

kleur tussen het orkest en de piano is niet het wezenlijke onderscheid. Ravels magistrale orkestratie gaf het werk een openbare functie die het in Moesorgski's verbeelding nooit heeft gehad. De publieke monumentaliteit van Ravels versie schuurt wat bevreemdend aan tegen het hyperpersoonlijke karakter van het concept.

De aristocratische revolte

Moesorgski's sociale profiel biedt een belangrijke verklaring voor zijn artistieke creativiteit. Voor de generatie modernisten die na de eeuwwisseling het podium veroverden was hun sociale afkomst even bepalend. De creativiteit van Igor Stravinski is mede in de richting gestuurd die we kennen door het sociale profiel van de kring waartoe hij behoorde. Het modernisme in de Russische kunst was een revolte tegen het realisme van de vorige generatie. De *fin de siècle* schilder Alexander Benois noemde dat realisme "*een slag in het gezicht van Apollo*". De esthetiek die de kring rond de impresario Sergej Diaghilev voorstond was gevoed door de internationale strekking van het *l'art pour l'art*. Elke sociale verantwoording voor de kunst vond Diaghilev verdacht:

"De enige functie van de kunst is genoeg verschaffen, haar enige instrument schoonheid. Voor mij is het verlangen om een sociale dienstbaarheid van de kunst op basis van a priori voor haar opgestelde voorschriften een onbegrijpelijke blasfemie. De grote kracht van de kunst ligt juist in het feit dat zij aan zichzelf genoeg heeft, haar doel in zichzelf vindt, en bovenal vrij is."

Het estheticisme van Diaghilevs kring – die we aanduiden als de *Mir iskoesstva* kunstenaars, genoemd naar het tijdschrift *De wereld van de kunst* waarmee Diaghilev zijn idealen promootte - uitte zich op twee manieren: door een terugkeer naar de geest van de achttiende-eeuwse kunst aan de ene kant, en door een nieuwe benadering van de Russische volkskunst aan de andere.

De terugkeer naar de achttiende eeuw was een strategie om het realisme van de negentiende eeuw te omzeilen. Het was ook een statement om schoonheid te definiëren als artistiek ideaal. De nieuwe interpretatie van de Russische volkskunst ging ook niet langer uit van het ideaal van het realisme. Volkskunst en volksmuziek werden niet langer gebruikt om het portret te maken van de Russische boerenbevolking. Volkskunst werd een esthetisch object. Haar ornamentale structuren werden verwerkt in nieuwe, moderne stijlen, maar zonder het maatschappelijke engagement dat de kunstenaars van de negentiende eeuw in de volkskunst hadden gezocht. Volkskunst werd verbonden met de vrije vlucht van de verbeelding. Die modernistische strekking noemen we het *neonationalisme*

Beide strekkingen hadden een grote invloed op Igor Stravinski. Zijn terugkeer naar de achttiende eeuw - en bij uitbreiding naar andere historische stijlen - zou plaatsvinden vanaf de twintiger jaren. Voorbeelden zijn het *Concerto voor piano en blazers* (1923-24) en de *Symfonie in drie delen* (1942-45) Voor muziekhistorici vormde die ommekeer van het agressieve modernisme van *Le Sacre du Printemps* naar het *neoclassicisme* een raadsel. Stravinski's ommekeer was nochtans niet zo onverwacht als ze leek. Ze valt perfect te verklaren vanuit het estheticisme van de *Mir iskoesstva* generatie die hem had omringd bij zijn eerste successen.

De modernistische verwerking van de Russische volkskunst was de initiële motivatie die heeft geleid tot *Le Sacre du Printemps* (1913) en *Svadebka* (1923) - beter bekend als *Les noces*. Stravinski ontleende zijn uitgangspunt aan het principe van het *neonationalisme*: de verwerking van volkskunst als uitgangspunt voor de vrije esthetische verbeelding. Voor de muziek was dit standpunt nieuw. Het hield een revolte in tegen de vorige generatie. Nikolaj Rimski-Korsakov bekeek de eerste stappen in de nieuwe richting met argwaan. In de geest van het realisme bleef hij volksmuziek beschouwen als een portret van het leven van de Russische boerenbevolking. In zijn opera's komt volksmuziek vrijwel altijd voor als een citaat uit het echte leven. De idee om volksmuziek te reduceren tot een verzameling esthetische kenmerken en over te leveren aan de verbeelding van elitaire kunstenaars beschouwde hij als een verraad aan de bevolking die haar had geschapen. Componisten van zijn generatie dachten er niet aan om volksmuziek te verbinden met hun meest vooruitstrevende muzikale ideeën. In *Schilderijen uit een tentoonstelling* merken we dit dualisme ook. De onderdelen met stilering van volksmuziek zijn duidelijk onderscheiden van de passages waarin Moesorgski zich overlevert aan doorgedreven harmonische experimenten. Om dat verschil te horen volstaat het om het eerste en tweede nummer na elkaar te beluisteren: *promenade* en *gnomus*. Het eerste is gebaseerd op gestileerde volksmuziek, het tweede op Moesorgski's grensverleggende experimentele harmonie. In de meeste composities van zijn generatie bleven die twee componenten strikt gescheiden. In het oeuvre van Stravinski is dit niet langer het geval. *Le Sacre du Printemps* en *Les Noces* danken hun revolutionaire kracht aan de ingenieuze manier waarop Stravinski de kenmerken van de volksmuziek integreerde in zijn modernistische techniek. Het volksliedrepertoire waarmee hij werkte waren de rituele "kalenderliederen", en niet langer de *protjaznaja* van de generatie Balakirev en Moesorgski. Voor *Le Sacre du Printemps* had hij zich nog gedocumenteerd met authentieke volksmuziek, die hij onherkenbaar maakte door zijn uitzonderlijke zin voor abstractie. In *Les Noces* concipieerde hij de hele partituur als een abstractie van de kenmerken van de volksmuziek. In dat stadium was hij perfect in staat om zelf volksmelodieën te verzinnen, die niet langer te identificeren zijn. Stravinski's esthetiek was berekend op de afzetmarkt van Parijs en Londen. Het muzikale milieu van Rusland bleef trouw aan de idealen van Rimski-Korsakov en wees zijn modernistische lezing van de Russische folklore af. Uitwijken naar het Westen was Stravinski's enige optie. De historische omstandigheden van de eerste wereldoorlog en de Russische revolutie maakten een terugkeer naar Rusland in de praktijk ondenkbaar, maar de artistieke breuk met zijn oorspronkelijke milieu was al eerder ingezet.

Een spiritueel toevluchtsoord

Voor Sergej Prokofjev werd de keuze tussen het westerse modernisme en Rusland een haast onoplosbaar dilemma. Hij beproefde zijn geluk in het Westen van 1918 tot 1936. Omdat hij nooit ten volle kon voldoen aan de grillige verwachtingen van de westerse opinieelers, die hem tot een tweederangs Stravinski reduceerden, keerde hij vanaf 1932 geregeld terug naar Rusland, om er zich in 1936 definitief te vestigen. In het westen heeft hij gepoogd gelijke tred te houden met de modernistische ontwikkelingen, maar dat ging niet van harte. Hij was nooit bij de tijd. Het mooiste voorbeeld is de *klassieke symfonie*, die alles in zich droeg om uit te groeien tot een

typevoorbeeld van het *neoclassicisme*. Alleen kwam de compositie te vroeg (1917) en ging Prokofjev niet verder op de ingeslagen weg toen het *neoclassicisme* hoogtij vierde.

Nadat Prokofjev in 1936 het sovjet staatsburgerschap had verkregen, was er letterlijk geen weg meer terug. Hij beheerste perfect de Russische stijl volgens het negentiende-eeuws concept in een gemoderniseerde vorm. Die stijl kon hij inzetten om tegemoet te komen aan de patriottische eisen van het regime. Daarnaast had Prokofjev ook geëxperimenteerd met het model van Stravinski. Bij zijn terugkeer naar de Sovjetunie was er voor die optie geen plaats meer.

De uitweg die Prokofjev vond uit zijn artistiek dilemma was erg persoonlijk en kwam uit een onverwachte hoek. In 1924 maakte Prokofjev kennis met de doctrine van *Christian Science*. De doctrine is gebaseerd op de geschriften van Mary Baker Eddy, meer bepaald op *Science and Health with Key to the Scriptures* uit 1875. Wat Prokofjev aantrok in de leer van *Christian Science* was een doorgedreven vorm van filosofisch idealisme. Volgens de leer bestaat er enkel een spirituele realiteit en is de hele materiële wereld een illusie. Ook de kwalen en het kwaad die in de materiële wereld heersen hebben geen realiteitswaarde. Prokofjevs ontdekking van *Christian Science* was cruciaal voor de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap. De doctrine leerde hem om in zijn muziek in de eerste plaats een spiritueel doel na te streven. Hij besloot dat zijn muziek haar waarde moest ontleen aan haar innerlijke kwaliteiten, en niet aan de functie die zij in de maatschappij speelde. Met die ingesteldheid kon hij haar in dienst stellen van de nefaste politieke eisen van Stalin en de Communistische Partij, omdat Prokofjev zelf de waarde van zijn muziek distantieerde van haar onmiddellijke politieke functie. Dit laatste zag hij als een bijkomstigheid waarvoor hij geen verantwoording hoefde af te leggen.

Voor Prokofjev was zijn spirituele bekering de innerlijke motivatie om als kunstenaar te kunnen blijven functioneren in onvoorspelbare tijden. Voor de luisteraars blijft het moeilijk om greep te krijgen op de totaliteit van zijn oeuvre. De componist heeft alle modieuze richtingen uitgeprobeerd. Vele werken klinken zodanig trendgebonden, dat het moeilijk blijft om de persoonlijkheid achter de muziek te vatten. De ontdekking van Prokofjevs bekering tot *Christian Science* heeft heel wat duidelijkheid gebracht over zijn visie op het kunstenaarschap. Voor hem telde de interne kwaliteit van de muziek, ongeacht haar karakter en functie.

De beste muziek van Prokofjev is te vinden in het werk waarmee hij niets wilde bewijzen, composities waarmee hij geen hardnekkige stelling wilde innemen. Het *derde pianoconcerto* (1921) is wellicht het bekendste voorbeeld. Het succes van de partituur ligt in de innemende, natuurlijke indruk die zij maakt. De luisteraar heeft nergens het gevoel dat Prokofjev wil meedingen in een modieuze strekking. Het *derde pianoconcerto* klinkt nergens geforceerd en kan doorgaan voor een spontane uiting van Prokofjevs immense muzikale fantasie. De balletmuziek voor *Romeo en Julia* (1935-40) is een ander voorbeeld. Het concept van dit ballet hoorde nergens thuis. Diaghilev had het zeker nooit gewild wegens te narratief, maar ook het sovjetballet had geen plaats voor een gedanst versie van een klassieke tragedie naar Shakespeare. Zelfs de danser waren tegen Prokofjevs muziek. De weerstand verstomde vanaf het moment dat de muziek op 11 januari 1940 in Leningrad haar kans kreeg om voor zichzelf te spreken.